Max Klinger

Rudolf Klein

Heft 27. 50 Pfg.

Moderne Essays

Herausgeber: Dr. Hans Landsberg.

Max Klinger

von

Rudolf Klein.

[illegible]

Gose & Tetzlaff
Verlagsbuchhandlung
Berlin.

phil. [illegible]
Berlin, Juli 1903.

Max Klinger

von

Rudolf Klein.

Gose & Tetzlaff, Verlagsbuchhandlung.
Berlin 1903. (25/6 ?)

Als aus dem spirituellen Reich der Gothik und der krankhaft verfeinerten Atmosphäre ihrer glorreichen Kathedralen sich die Individuen an die Sonne wagten und in einem langsamen Verkehr mit der Natur genasen, entwickelte sich an den Gegenständen ein realistisches Gefallen, das innerlich wie äußerlich den Menschen fortan bestimmte und, als die Zeit reif dafür war, innerlich wie äußerlich einen Kult der schönen Form bedingte: die Wiedergeburt der Antike.

Man könnte wohl annehmen, diese Tendenz habe zugenommen, jemehr das romanische Blut zur Führung kam, und geneigt sein, im Romanen den Hauptträger antiker Form-Tradition zu sehen, bis er im Empire gleichsam mit kalter Würde, sterbend des Gewandes Falten in edler Pose raffte. So war es nicht unberechtigt, die klassizistische Bewegung vom Anfang des 19. Jahrhunderts, die in Winkelmann und in Lessing ihren Ursprung hat, als den Abschluß jener Epoche zu kennzeichnen, nicht als den Beginn einer neuen.

Sie war auf deutschem Boden ein fremdes Gewächs, ein Zuchtprodukt gelehrten Denkens, dessen kritische Arbeit an alte Werte anknüpfte, da aus dem kriegverwilderten Boden der Heimat das eigene Reis nicht sprossen konnte. Germanisch ist diese Form nicht. Selbst zur geistvollen Imitation fehlte dem Germanengeist die grazile Beweglichkeit. Dennoch bemüht er sich um dieses Ideal nun. Die deutschen Maler jener Zeit, vor allen Karstens und Kaulbach, schaffen aus dem Geist

des 18. Jahrhunderts, betrachten die Antike unter seinem Winkel, indem ihnen nicht die frühe Hellenen-Kunst, vielmehr die Venus Medici und gar der Laokoon Leitstern waren. Und das war auch Lessing's Fehler, aus diesen späten Verfallswerken, jene ewigen Gesetze zu determinieren, die, rein und einwandfrei, nur die frühe Kunst Attika's aufweist. Und sein und seiner Schüler größter Irrtum ist, diese ewigen Gesetze in den großen germanischen Werken, die äußerlich den antiken widerstreben, nicht erfüllt zu wähnen. So daß heute verspätete Fortschrittler auf Grund einer naturalistischen Aesthetik die Thesen Lessing's verwerfen statt einzusehen, daß sie sich in Böcklin und Thoma erfüllt finden — während es gerade Klingers Nachteil ist, mit Lessing zu sehr im Geist des Antik-Formalen zu stecken — und der trockene Philologe sich zu Unrecht allein auf den großen Kritiker beruft als unfreiwilligen Beschützer verspäteter Epigonen.

Es waltet in der germanischen Kunst das Gemüt. Und so sehen wir jene klassizistischen Formkünstler bald befehdet durch eine Gruppe von Romantikern, die, statt auf die Antike, auf das religiöse Mittelalter zurück geht, und von der nur Einer, Rethel, wahre selbstständige Größe erreicht, während nebenher in Schadow und Menzel mehr der norddeutsche Lokalgeist denn der germanische Stammesgeist seinen eigenen Gelüsten nachgeht, und erst in Böcklin und Thoma und anderen unsere Eigenart eine starke Verkörperung fand. —

Bis um 1820 kann man die Träger antiker Form eigentlich noch nicht unter die Epigonen rechnen. Bis dahin ward diese Form selbständig verarbeitet und kontrastierte nicht mit dem Leben der Völker. Diese Scheidung tritt mit dem vollständigen Sieg des Bürgertums ein. Und von nun an gähren die beiden Parteien ineinander: die Vertreter dieses, die sich einer realistischen Form bedienen, die mit Velasquez und Rembrandt zu gleichen Teilen romanischen und germanischen Ursprungs ist und die Träger des klassischen Ideals, die unablässig nach Griechenland schauen, und

seltsamerweise am stärksten nun unter Germanen noch ihre ideologischen Anhänger finden, indem diese die berechtigte Forderung nach Seele und Gemüt mit den Lockungen jener marmorkalten Sirene verwechseln. Ein Künstler, in dem beide Strömungen unablässig miteinander ringen, ist eine Seltenheit. Ein solcher aber ist Max Klinger, Radierer, Maler und Bildhauer in Einem. Nicht Neuerer ist er, doch ein in seiner Zeit ganz vereinzelt dastehender Träger alter Kulturwerte, die sich viel verschlungen mit den Empfindungen des Tages in ihm mischen. Eigener und Epigone zugleich. Eine Künstler- und Gelehrten-Natur. Eine Persönlichkeit, die größer ist, wie sie manchmal als Erbe des Alten scheint, und dann auch wieder nicht so groß, wie sie uns einreden möchte.

II.

Im Frühjahr 1878 auf der Akademie-Schülerausstellung zu Berlin fiel ein junger Künstler mit einem Bild auf. An einer Kirchhofsmauer wehrt sich ein eleganter Herr mit einem Revolver gegen eine Anzahl Strolche, die, angesichts dieser Waffe nicht recht wissen, wie sie jenem zu Leibe sollen. Das Bild ist für die damalige Zeit originell erdacht. So pflegte in Berlin nur Menzel die Natur zu schauen. Wie dieses Bild und vor allem die folgende Federzeichnungen-Serie „Paraphrase über den Fund eines Handschuhes“ und die Blätter zum Thema „Christus“ desselben Künstlers aufgenommen wurden, ist bekannt und oft genug erzählt worden. Und auch das Leben im „Hungerturm“, wie es uns Georg Brandes, der damals in Berlin weilte und mit Klinger Fühlung hatte, in seinem Essay übermittelte. Er vergißt selbst den treuen Atelierdiener Piefke nicht. —

Max Klinger, der um jene Zeit von sich reden machte, wurde am 18. Februar 1857 in Leipzig geboren als Sohn eines Kaufmannes. Sorgenlos wuchs er in reichem Hause auf und blieben ihm so jene Spuren erlassen, die die Not in jungen Jahren nur zu oft in empfindsame Seelen gräbt. Brandes erzählt von dem jungen Maler, er habe außer dem ‚Simplicissimus‘ des Grimmelshausen und den Geschichten des E. Th. A. Hoffmann kaum ein deutsches Buch in die Hand genommen. Nur die Franzosen gelesen und hier Flaubert. Und vor allen dessen „Education sentimentale“.

Im Jahre 1873 bezog Klinger die Akademie zu Karlsruhe unter Gussow. Und als dieser 1876 einen Ruf nach Berlin erhielt, folgte ihm der junge Schüler. Bis 1878 blieb er hier; in dieser Zeit entstehen die „Rettung ovidischer Opfer“ und die „Intermezzi“. 1879 geht er nach Brüssel und erkrankt dort schwer. 1880 nach München für ein halbes Jahr und entwirft die Illustrationen zu „Amor und Psyche“, der Legende des Apulejus und den Cyklus „Eva und die Zukunft“. Von 1880—83 lebt er wieder in Berlin, wo die „Dramen“ in ihm wachsen und gleichzeitig, bis 1884 die Tragödie „Ein Leben“. Denn der Künstler schafft nun in seiner übersprudelnden Produktionskraft immer zugleich an zwei Werken. Von 1884—86 weilt er in Paris. Hier soll vornehmlich Lionardo auf ihn gewirkt und ihn, den meist aus dem Kopf Schaffenden, auf ein eindringliches Studium der Natur gewiesen haben. Ich weiß nicht, inwieweit diese Behauptung zutrifft, jedenfalls ist es eigentümlich, für Klinger vielleicht charakteristisch, daß ihn in Paris Lionardo's Sinnlichkeit auf die Natur weist und nicht die modernen Franzosen, deren einzige Parole doch „Sinne“ und „Natur“ hieß. Unter diesen Einflüssen und als Frucht der dortigen Studien schafft er das erste größere Oelbild, „Das Urteil des Paris“. Am Rahmen dieses Bildes befinden sich seine ersten Plastiken. Und in Paris wird auch die Serie „Eine Liebe“ gearbeitet, deren Vollendung erst in das Jahr

1887 fällt. Als der Künstler wiederum nach Berlin zurückkehrt, hat sich im Kreis seiner Studiengenossen manches geändert. Mittelpunkt ist nun dort der mehr durch sein tragisches Geschick, denn durch seine Kunst bekannte Schweizer Stauffer-Bern, mit dem Klinger gemeinschaftlich alle Techniken des Radierverfahrens durchexperimentiert und von dem gewandteren Handwerker gewiß manches lernt. Bis 1883 blieb er damals in Berlin und arbeitet am ersten Cyklus der Blätter „Vom Tode". Und dann geht der Künstler, den schon die plastischen Entwürfe zu „Beethoven" und „Salome" beschäftigen, nach Rom. Hier entsteht die zweite Serie „Vom Tode". 1891—94 die Brahmsphantasien als letztes seiner Radierwerke. Inzwischen hatte Klinger an seiner zweiten großen Leinwand gearbeitet, an einer „Kreuzigung". Und die „Pietà". Und verläßt nach Vollendung der „Salome" Rom. Veranstaltet in München eine Gesamtausstellung. Und zieht nach Plagwitz bei Leipzig ins Elternhaus. Und schafft die „Kassandra" und die Skulpturen, die als die letzten seiner Werke auf den letzten Ausstellungen von seinem Schaffen und seinem Wesen kündeten.

Charakteristisch ist, wie es den jungen Künstler, an dem gerade das Uebersprudeln einer mit antikem Formmaterial spielenden Phantasie auffällt, immer wieder nach Berlin zog. Die nüchterne Stadt der Intelligenz und des Realismus war gewissermaßen Gegengewicht seinem Temperament. Berlin war um jene Jahre das geistige Centrum, dahin der Künstler strebte, nach kurzen Aufenthalten in Brüssel, München, Paris. Und er geht erst nach Rom, als er gereift und ruhig ist. Genau betrachtet, ist er da mit dem heißen individuellen Leben zu Ende und beginnt nun, wie stets im Mannesalter, die kältere Gedankenarbeit, der freilich der Wurzeltrieb des Gefühls nicht fehlen dürfte. Heute soll der Künstler für Wien schwärmen. Das ist sehr charakteristisch für Einen, der mehr nur nach Vollendung des Formalen trachtet und bei der eigenen Gedankenkälte, dort in der

Form Wärme findet und im Leben. Nach Wien gehört auch des Künstlers Beethoven, unter Wiener Frauen, trotz aller seiner Größe. —

III.

In einer 1891 erschienenen kleinen Schrift, „Malerei und Zeichnung“ hat Klinger seine ästhetischen Anschauungen niedergelegt und gewissermaßen eine Rechtfertigung seiner Kunst. Er rechtfertigt eigentlich weniger noch den Unterschied zwischen Malerei und Zeichnung, denn den zwischen Zeichnung und Zeichnung. Und prägt das Wort „Griffelkunst“. Diese tritt ins Leben mit den Druck-Möglichkeiten. Vor Erfindung des Druckverfahrens stand die Zeichnung hauptsächlich im Dienste der Vorarbeit und zumeist, weil die Kunst andere Tendenzen verfolgte denn jene, die sich in der „Griffelkunst“ vornehmlich ausdrücken lassen. An der Hand der Unterschiede eines Blattes von Raphael und Dürer weist Klinger die Verschiedenheiten nach, die eine Handzeichnung, die nur Vorarbeit zu einem Bilde ist, von einer solchen trennt, die sich Selbstzweck ist und meint jene, noch so vollendet, habe keinen Anspruch auf das Wort ‚Kunstwerk‘. Und er weist auf den Unterschied der selbständigen Griffelkunst und der ihr verwandten Reproduktionskünste und läßt seine Erläuterungen in dem Satze gipfeln: „ein Motiv vollständig künstlerisch darstellbar als Zeichnung, kann für die Malerei, sofern man diese als Bild im Auge behält, aus ästhetischen Gründen undarstellbar sein.“

Ebenso will er Vorwürfe, die eigentlich malerisch aufzufassen sind, nicht gezeichnet wissen. Das Wesen der Malerei ist ihm die Farbe, das der Griffelkunst Handlung, Stimmung. Die Malerei speziell zerfällt in Bild-, Dekorations- und Raumkunst.

Das Wesen der Malerei, wie er es formuliert, scheint eng und nur die Malerei, die individualistische, die wir seit dem 17. Jahrhundert haben. Vorher pflegte man doch zumeist nur das, was Klinger unter Dekorations- und Raumkunst formuliert. So könnte man annehmen, hier sei seine Definition nicht ganz zutreffend. In der Raumkunst fordert er Verzicht im einzelnen zu Gunsten einer ideellen Gesamtwirkung mit der Architektur und leitet hieraus die Notwendigkeit der farbigen Plastik ab. In neuerer Zeit, so sage ich, in der zur Ausschmückung des Raumes fast nur schwächlichen Epigonen Gelegenheit gegeben wurde, haben, zu solcher Aufgabe geborene Künstler, deren Gesetze auf das Tafelbild übertragen (Böcklin, Thoma) und, wie mir scheint, bereichert um jene Qualitäten, die Klinger nur von der Bildmalerei fordert. Warum könnte man, so fahre ich fort, dies heute nicht ebenso vom Raumbilde fordern, das Klinger noch auf die Gesetze früher Zeiten basiert. Denn in der Kunst kehrt, nach entgegen wirkenden Zwischenströmungen, jede Phase wieder, erhöht um die Neuerungen der vorigen. —

In meisterhaften Sätzen erläutert er das Wesen des ‚Bildes' aus dem intensiven Erfassen der Form und der Farbe und der inneren Gesetzmäßigkeit, der irgend eine ‚Idee' meist nur ein lästiges Anhängsel sei und so durch novellistische Zuthaten die eigentliche künstlerische Aufgabe von Nicht-Künstlern umgangen werde.

Nachdem er dann die Malerei den Ausdruck unserer Freude an der Welt nennt, nimmt er für die Griffelkunst das Recht in Anspruch, auch die Nachtseiten des Daseins darzustellen und ergänzt so Lessings im ‚Laokoon' gesetzte Lehre von den Grenzen der Malerei, dessen Standpunkt er sonst durchaus einnimmt.

Ich sagte schon, er definiere das Wesen der Malerei ein wenig eng. Er thut dies noch einmal, indem er ihr die Darstellung des Individuums, der Zeichnung den Menschen als Gattungs-Repräsentanten in seinen Beziehungen zum All zuschreibt. Es ist diese Auffassung

ja insofern richtig, als in der That im Lauf der Jahrhunderte mit der zunehmenden Individualisierung des Einzelnen auch die Kunst ihre Ausdrucksmittel in diesem Sinne verfeinerte und so den Darstellungsbereich naturgemäß beschränkte — rein technisch ist der Weg der von der Tempera- zur Oelmalerei — doch scheint es mir durchaus nicht notwendig, daß es nun für alle Zeiten so bleibe. Wies ich doch vorhin schon auf die im engen Rahmen vollzogene Erweiterung durch Böcklin und Thoma hin.

Und er stellt dann die Griffelkunst — im Gegensatz zur Malerei — auf den Boden der Poesie, indem er ihr als Darstellung einer Folge von Geschehnissen jene transitorischen Momente erlaubt, die er mit Lessing der Malerei abspricht, vor allem, wo es sich um Verkörperung des Häßlichen handele. (So sehr ich nun im allgemeinen auch dieser Meinung bin, kann ich nicht umhin, den Namen Rembrandt hier zu nennen!)

Mit viel Geist bespricht er im ferneren die technischen Unterschiede der Ausdrucksmittel bei Malerei und Zeichnung und beklagt, gerade im letzten Jahrhundert habe sich die Malerei die Aesthetik der Zeichnung zu eigen gemacht. Hier scheint der Künstler mir wieder nicht scharf genug zu präzisieren, indem die Malerei sich zwar teilweise einen recht unmalerischen, lächerlichen Anekdoteninhalt zu eigen machte, der aber durchaus verschieden ist von dem in der Zeichnung erlaubten. Und da sei denn an dieser Stelle schon erwähnt, daß Klinger selbst seinen Zeichnungen mitunter einen unkünstlerischen Inhalt giebt, nämlich einen zu reflexiv-litterarischen, der mit dem einfach poetischen oder dramatischen nichts gemein hat. Während, entgegen der Meinung Klingers, ein Bild neben dem formalen, auch einen poetischen Gehalt haben kann, ohne künstlerisch zu leiden. —

Dieses sind die Grundzüge seines künstlerischen Glaubensbekenntnisses. Die weiteren treffenden Bemerkungen über gewisse Wesenseigenheiten der Zeichnung,

die Zeit ihrer Entstehung, ihren historischen Gang, die einstige Einheit der Künste und deren Verfall kommen hier nicht näher in Betracht und sind auch allgemein.

Für den Mittelpunkt der Kunst erklärt er den Menschen, den nackten Menschen. Und beklagt die Prüderie. Mit Recht. Aber daß dem Künstler die Darstellung des Nackten heute verwehrt sei, ist mir unbekannt. Durch das Lendentuch, das man seinem Christus gab, scheint in Klinger dieser Groll zu wohnen. Man bedenke, daß selbst die Griechen das Weib nicht gern ganz nackt darstellten. Die erste ganz nackte weibliche Statue ist die Venus Medici, ein Dekadenzprodukt. Und er sieht die Zukunft eines neuen Stiles in der Anerkennung, dem Studium und der Durchbildung des Nackten.

Ich glaube, dazu bedarf es noch der Mitwirkung einiger grundlegenden Faktoren. Denn ein Stil wird nie vom Künstler gemacht, ist die Frucht, die er vom Baume eines reifen Volkes pflückt.

IV.

Nachdem ein Maler, nicht ein Fachgelehrter, so das Wesen der bildenden Kunst, speziell seiner Kunst formulirt hat und, wie mir scheint, ziemlich einwandfrei formulirt hat, mag es uns um so mehr wundern, daß dieser die Gesetze der Kunst so logisch definirende Künstler manches wirkungslose, unkünstlerische Werk geschaffen hat. Sollte dies darin gegründet sein, daß er seine Gesetze nicht genügend befolgt, daß sie noch unzulänglich sind, oder, daß schließlich das wahre Kunstwerk alle Aesthetik zu schanden macht? Ich glaube, der Grund ist keiner von diesen. Liegt vielmehr in der komplizirten Zusammensetzung dieses Künstlers.

Der Griffelkünstler ist nach Klinger ein Mann, der, entgegen der optimistischen Weltauffassung des Malers, dem Leben kritisch und mit satirischer Schärfe gegenübertrit. So sahen wir denn auch schon, bei der raschen Aufzählung seines Lebenswerkes, wie der Künstler Cyklus um Cyklus schafft, die uns, ein scharfer Spiegel seines Geistes, das Leben zu strahlen, wie er es auffing in den Phasen seiner Entwicklung. Was diesen seltenen Kopf bewegte, diese Seele rührte und aufrüttelte bis auf den Grund, ist so verschiedenfältig und umfassend, wie nur die Resonanze es wiedertönt, mit der die großen Geister auf den Gang des Daseins antworten. Und vor allem das erste Schaffensjahrzehnt, die Zeit vom zwanzigsten bis dreißigsten Jahr des Künstlers, und wieder dessen erste Hälfte ist von einer geradezu überströmenden Produktivität, ist dieses Gehirn von einer Schaffenskraft, die unversiegbar ihre Nahrung immerzu aus sich selbst holt, die sich entlädt und wieder ladet wie elektrische Batterien. Dabei kreuzen die heterogensten Dinge diesen Kopf. Altes und Neues. Klassische Scherzspiele und die Nachtseiten des modernen Lebens. Religiöses und die Wunder und Kräfte und Schicksale liebender Herzen. Und dann der Tod.

So hat diesen Künstler das Leben gefaßt und beschäftigt und nicht losgelassen, bis er sich von ihm befreite dadurch, daß er mit dem Stifte niederschrieb. Wobei, was für seine Produktivität so charakteristisch ist, die Werke nicht nacheinander, vielmehr nebeneinander häufig entstehen, indem ihn schon das Neue beschäftigt, während das eine noch nicht vollendet ist. —

Eine andere Frage ist nun, mit welchen künstlerischen Mitteln, mit welcher künstlerischen Kraft hat er sich an das Werk gemacht, und sich seiner Aufgabe erledigt? Und da müssen wir denn, gerade um Klarheit in der Meinungen verworrenen Streit zu bringen, sagen, daß die Einzelleistungen nicht immer auf der Höhe des Gesamtwerkes dieser außerordentlichen Persönlichkeit stehen, beim Einzelstudium gar Manches der

kritischen Sonde nicht Stand hält, wofür Ursachen entscheidend sind, die tief begründet liegen in der seltsamen komplizirten Zusammensetzung dieser genialen und doch nicht zeit-naiven Individualität.

So überraschte der Künstler schon in seinen frühesten Blättern mehr durch eine seltene altkluge Reife des Geistes und einen Erfindungsreichtum der Phantasie, in deren nie verstopften Röhren die Schätze früher Zeiten zirkulirten, denn durch jene Sonderheiten des technischen Ausdruckes, einer eigenen zeit-individuellen, frappirenden Behandlung des Materials, die der Ausdruck eines neuen Inhaltes ist, wobei ich einen unlängst von Klinger geschriebenen Satz citire, den ich in dieser Form nicht einmal ganz gelten lasse: in der Kunst liegt der „Sinn" vielmehr an der Spitze unserer Werkzeuge und in deren Kontakt mit dem Material als in Gemüt, Verstand, Wissen und Kombiniren. — (Zukunft X No. 40.) Damit ich es gleich vorweg sage: entgegen vielen Anderen halte ich Klinger nicht annähernd für den Zeichner, als der er gemein hin gilt. Es ist seltsam: dieser geistesstarke Künstler, diese Persönlichkeit, in deren Seele des Lebens Widerhall so gewaltig brandete, hat es weniger verstanden seine Technik, seinen Strich als Zeichner in dem Grade zu vergeistigen, zu beherrschen, wie wir es auch nur annähernd von ihr verlangen sollten und könnten. Es haben sich Leute daran gewöhnt, den Namen Klingers direkt hinter Lionardo, Dürer, Rembrandt zu nennen: Man vergleiche doch einmal vom rein technischen Standpunkt seine Handzeichnungen mit den Blättern dieser Meister und wird den Unterschied erkennen, vor allem aber das Unpersönliche seines Strichs, dessen Gegenteil bei jenen Künstler gerade als Zugehörigkeit zur Zeit so charakteristisch ist. Einem wirklichen Künstler gegenüber scheint mir nichts unangebrachter denn von Verzeichnungen zu reden in dem Sinne, wie Banausen es Böcklin oder Thoma gegenüber zu thun pflegten. Hier ist es eine andere Sache, da hier der formale Aus-

druck an sich in Frage steht. Daher rührt es auch, daß wir oft die Zeichnung irgend eines begabten Franzosen weit lebhafter empfinden, wie die des doch im Grunde genialeren Klinger, der infolge seiner gedanklichen Kälte oft erst im rein Ornamentalen frei und leicht wird.

Was seinen Blättern dennoch zur Wirkung hilft und die meisten Betrachter über diesen Mangel hinwegtäuscht, ist die Kraft, mit der rein gedanklich der Künstler den Vorwurf anpackt. Ich sprach vom Eindruck seiner frühesten Blätter und möchte annehmen, gerade der traditionelle Reichtum, der die Phantasie des Künstlers bewegte, hinderte ihn, so naiv vor die Natur zu treten, daß er den Vorwurf erfaßte, wie jede Zeit es von ihren Künstlern verlangt, ein Erfassen, aus dem die Technik wird, die jeder Zeit eigenes Kleid ist. — Da sind die Blätter zum Thema „Christus." Die besten, der „Zinsgroschen" und die „Kreuzerhöhung" haben etwas rembrandteskes, die der Bergpredigt einen karikaturenhaften Zug, während die übrigen durchaus in den Banden der Konvention stecken.

Diese altkluge, geistige Reife, von der ich sprach, zeigt sich besonders in der frühen Anlage zu Witz und Satire, ein Zeichen, daß der Intellekt dem Herzen den Vorrang ablief, während die Produktivität des Herzens dieser köstlichste Schatz der Jugend, von den ganz Starken bis in das Alter gerettet wurde. Das Wesen dieses Geistes, verleiht dem technisch Ungeschickten sogleich eine Meisterschaft, selbst in frühen Jahren, so es sich um ornamentale Kompositionen handelt. Daneben thut der junge Künstler einige geschickte Griffe in's moderne Gesellschaftsleben, dessen Typen er geistreich festhält. Dann kam jenes unvergeßliche Werk, jener Cyklus von Federzeichnungen, der erst später radiert wurde, die „Paraphrase auf den Fund eines Handschuhes." Für mich teilweise noch heute einst der reifsten und zu ungetrübtem Genuß ladenden Werke, die Klinger geschaffen hat und zugleich dasjenige, in

dem er die in seiner Aesthetik für die ‚Zeichnung' aufgestellten Forderungen am reinsten erfüllt. Ohne die Grenzen der poetischen Darstellung zu überschreiten und ins reflexiv-litterarische zu fallen, ein Werk von seltener Kraft der Phantasie, einem organischen Schöpfersinn, der besonders ist, bei allem Reichtum und den Bizarrerien der Erfindung von feinster Gliederung der Komposition, die wir an Späterem oft vermissen. Ein Werk, das in der That bei einem jungen Künstler zu den höchsten Hoffnungen berechtigte. Japanische Zartheit und griechische Reinheit und deutsche Phantastik mischen sich hier zum Ganzen, zum Neuen, ohne, ohne daß man unangenehm an irgend ein Vorbild erinnert würde. Und zum Schluß ein Vorwurf, der aus dem Material gedacht, nur mit dem Griffel, nie mit dem Pinsel bewältigt werden konnte. Nicht ganz auf der Höhe des Werkes sind nur die beiden Einleitungsblätter vom Skating-Rink.

Ich kann hier nicht jeden einzelnen der Cyklen durchgehn, noch weniger jedes einzelne von dessen Blättern nach dem Inhalt beschreiben, muß mich an das hauptsächlichste, für Wesen und Entwicklung des Künstlers Charakteristische halten.

Es folgt im Lauf seiner Produktion die „Rettung ovidischer Opfer". Auch dieses Werk ist von besonderer Bedeutung und gehört zu den schönsten des Künstlers. Obgleich hier ein junger Mann, der mitten im modernen Leben steht, seine Phantasie ins klassische Altertum sendet, entsteht ein Werk von Geschlossenheit, Anmut, Grazie, vollendeter Komposition und einer zeichnerischen Technik, die stellenweise reifer und sicherer wirkt wie manches später geschaffene Blatt. Vor allem die Blätter, in denen die Landschaft überwiegt, sind die pikantesten und zeigen ein Ebenmaß der Komposition, eine Gliederung des Details, ein Verhältnis der Figuren zur Umgebung, die wir sonst oft bei diesem Künstler vermissen. Zwar betont Klinger in seiner Abhandlung ausdrücklich, es sei die größere Freiheit der Zeichnung, auf einem unmodifizierten Hintergrund die Gestalt wie einen Schmetter-

ling aufzupiken, oft nur von einem Kontur umrissen. Schon wahr, und erreicht gerade hierin wohl die höchste Meisterschaft ein Aubray Beardsley, doch zeigt auch gerade er uns, wie mit den geringsten Mitteln eine tiefgehende lineare Harmonie erzeugt wird.

Ein verwandtes, doch nicht so einheitliches Werk sind die „Intermezzi". Es wird von zwei verschiedenen Adern aus des Künstlers Phantasie gespeist. Teils führt er uns in heroisch gedachte landschaftliche Szenerien, zwischen deren steilen, kahlen Felsen Centauren hausen, teils führt er uns in die deutsche Waldeseinsamkeit zu Simplicius. Jene heroischen Landschaften, die Heimstätten der Centauren, muten uns so kalt und seltsam an und doch so ausgereift, daß es Wunder nehmen muß, wie ein junger Künstler jener Zeit diese Blätter denken konnte. Sie scheinen von Einem zu rühren, der im Kreise von Preller, Koch und Kanoldt lebte. Und so ausgeglichen, als habe er sein Leben auf derartige Schilderungen verwendet. Welch' ein Sprung von hier ins moderne Leben, in jene Gefühlsregionen und Schicksalskonstellationen, die des Künstlers innerem Auge jene Bilder spiegelten, die er in dem Cyklus „ein Leben" dann niederschreibt, in dem er uns den Daseinsgang eines Frauenzimmers vorführt; welch' ein Kontrast, so man neben den verfolgten Centaur oder neben den ‚Simplicius' jenes Blatt „für Alle" sich denkt, auf dem er in paradox-geistreicher Pose uns alle Pikanterien einer Tänzerin vorführt.

Es folgt des Künstlers stärkstes Werk: „Dramen". Und die Blätter „Märztage" und „in Flagranti" seien besonders betont. Hier sieht er die Welt mit Menzels Augen wieder und geht vom stark gefühlten Moment aus. Hier wirkt der Künstler in technischer Beziehung malerisch und auch die Vorwürfe sind solcher Art, daß sie sich, entgegen der Meinung Klingers, auch malen ließen. Sein Strich ist breit und warm.

In die hohe Begeisterung für den Cyklus „Eine Liebe" kann ich nur teilweise einstimmen. Seine Aquatinta-

Technik finde ich nicht immer reizvoll. Dann sind diese Blätter, wie noch weit mehr auch die folgenden, die der Serie „Vom Tode I“ mir zu litterarisch. Und auch technisch ist manches minderwertig. Desgleichen in kompositorischer Hinsicht, was Gestaltung des Raumes und Gliederung der Einzelheiten betrifft, zerrissen und unharmonisch. Es kommt ja in „Eine Liebe“ hin und wieder ein starkes Gefühl zum Ausdruck, doch vermisse ich dies in den Blättern „Vom Tode I“ vollständig. Eine Ausnahme macht hier nur das eine malerisch stark erfaßte Blatt, „Das Meer,“ auf dem das Schiff tief in den stürmenden Wellen sitzt. Doch die neben dem Kinderwagen schlafende Frau, das Skelett auf den Schienen, der Erschlagene auf der Chaussee, der Landmann neben seinem Pferd, alle diese Blätter sind technisch so reizlos wie ohne jede Gefühlsstärke. Hier ist ein rein litterarischer Gedanke hingeworfen, ohne daß er dramatisch zugespitzt auf den Beschauer wirkte. Gerade hier, wo der Künstler mehr wie vorher, das Individuum in seinen Beziehungen zum All zu zeigen versucht, versagt er, obgleich er dies für die hauptsächlichste Aufgabe der Zeichnung erklärt. Und wir werden weiter sehen, hernach in den viel stärkeren Blättern „Vom Tode II,“ daß auch hier der Künstler den Boden der rein-künstlerisch-poetischen Empfindung zumteil verläßt und diese durch eine ornamentale Gedankensprache ersetzt.

Vorher, in den „Brahmsphantasien“ ist er bemüht, musikalische Empfindungen zum Ausdruck zu bringen. Hier schlägt er, nach den realistischen Werken, der letzten Phase, in begeistert erhöhter Schwingung den heroischen Rhythmus an, dessen erste Klänge wir aus früheren Werken kennen. Es gelingen ihm hier Blätter von gedanklich starkem Wurf, so vor allem die Prometheus-Blätter, doch erwärmen sie im Grunde nicht und sind technisch gleichgiltig. Dieser Heroismus ist uns nicht menschlich genug, wirkt auf uns heute zu philologisch. Eine noch größere und doch im Grunde kalte Wirkung

üben die Blätter „Vom Tode II." Man nehme „Mutter und Kind." Wer wäre nicht im ersten Augenblick von der großartigen Tragik dieses vornehmen Blattes gefangen genommen, und doch ist diese Wirkung nicht von Dauer. Sie beruht nicht auf der Produktivität des Gefühls, ist rein verstandesmäßig durch ornamentale Wirkung erzeugt. Der Mensch ist hier Nebensache, und, wie so oft bei Klinger, gegen die blendende Kraft des Ornaments ungeschickt dargestellt. In diesem Blatte „Vom Tode," soll das junge Leben verkörpert werden; ach, wie wenig Leben ist in diesem Blatte! Mit kalter Resignation bewundern und zerlegen wir diese prächtige Gedankenarchitektur, wo wir hingerissen sein möchten. Kein Ton greift an's Herz. Wir schluchzen nicht. Wie schluchzten wir vor Böcklin's Werken auf und fühlten Thränen und Glück und das Gefühl der eigenen Unsterblichkeit! Nichts von dem hier. Hier ist der Höhepunkt der Klinger'schen Kunst und zugleich ihr ganzes Manko.

So hat in diesem Blatte, was schon am jungen Künstler auffiel, seine höchste Vollendung erreicht: die künstlerische Schärfe eines form-traditionellen Geistes, dem dadurch bei aller Genialität der Weg zur ungehemmt naiven Empfindung und Darstellung verwehrt blieb. Deshalb reizt kein Großer unserer Zeit wie er zur Kritik, statt zur Hingabe.

Oder sollte nun der Künstler kommen und diese Einwände widerlegen mit jenen Sätzen, die er über das Wesen der Zeichnung formulierte und uns sagen, wir fordern von der Zeichnung, was nicht der Zeichnung sei? Doch wir vermissen das Gleiche ja in seinem ganzen Werke. —

V.

Man erinnert sich, was Klinger in seinem ästhetischen Bekenntnis vom Wesen des Bildes sagt. Eine seltsame Ironie des Zufalls ist es, daß dieser Künstler, der diese prägnanten, wenn auch, wie ich schon meinte, vielleicht zu eng gefaßten Sätze schrieb, mit einem Bilde begann — „An der Kirchhofsmauer“ — dem ein rein literarischer Gedanke zu Grunde liegt. Und auch die diesem folgenden Bilder, die „Gesandtschaft“ und der „Abend“ sind dieser Art, sind aus einer nicht in erster Linie malerischen Idee hervorgegangen. Es ist dies ja nur zu erklärlich. Ein Künstler, dessen Ideenwelt so übersprudelnd nach Ausdruck durch den Griffel rief, kann im eigentlichen Sinne kein guter Maler sein. Und so hat man denn auch Klinger nie für einen solchen gehalten. Eher schon scheint er zum Raumbilde prädestiniert. Seine ersten Versuche dieser Art sind Fresken-Entwürfe für eine Villa in Steglitz, die jedoch, wenn ich nicht irre, nie zur Ausführung kamen, und von denen sich ein Teil in der Berliner Nationalgallerie befindet. Wir schätzen an diesen das Gewandte der Komposition, ein frisches Naturgefühl und das dem Vorgang entsprechende helle, frohe Kolorit. Doch man überwindet einen gewissen theaterhaften Zug nicht, der über das schlichte und tiefe Naturgefühl mit einem etwas leeren Pathos hinaustönt. Während diese Bilder sonst in manchen Einzelheiten frischer sind wie das meiste, das der Künstler später gemalt hat.

Sein erstes größeres Bild ist das „Paris-Urteil“, an dem die eigentümliche Auffassung das frappierendste ist. Jene vom Künstler selbst aufgestellte Forderung nach höheren geistigen Zielen im Raumbilde konnte in diesem Vorwurf keine Lösung finden, so blieb es notwendig auf dekorative Schmuck-Absichten beschränkt, in deren wichtigstem Ausdrucksmittel, der Farbe, Klinger jedoch nahezu in seinen sämtlichen Werken versagt. Was an diesem Bilde besonders wohltuend wirkt neben

seinen Nachteilen, ist die teppichartige Behandlung des Ganzen.

Daß ein so intellektuell schaffender Künstler wie Klinger nicht vornehmlich Kolorist sein kann, ist selbstverständlich, da, wie die Linie im Gehirn, die Farbe im Gefühl Wärme und Klang erhält. Klinger sagt zwar, alle großen Zeichenkünstler seien auch große Maler gewesen: eine Behauptung, die mir zu beweisen nicht leicht scheint, denn: Rembrandt blieb als Zeichner immer Maler und Dürer als Maler immer Zeichner. Und von Cornelius sagt Klinger selbst, es sei unberechtigt, von dessen Kartons zu meinen: „wenn dieser hätte malen können, denn dann, sagt Klinger weiter, hätte er seine Kompositionen überhaupt anders gedacht."

Nun versucht ja Klinger seine späteren Bilder im dekorativen Sinne malerisch zu denken, doch bleiben sie wirkungslos bei aller Stärke der Einzelheiten. Denn sie sind keine Einheit. Und tritt hier sich steigernd, von der „Kreuzigung" bis zum „Christus im Olymp" die mangelnde Fähigkeit rein-künstlerischer Konzeption grell zu Tage. So hat die „Kreuzigung" keinen Mittelpunkt, oder nimmt man schon einen solchen an, es stehen die Einzelheiten nicht in Beziehung zu diesem Zentrum. Beim „Christus im Olymp" ist diese Unausgeglichenheit nicht so augenfällig, doch auch vorhanden. Der scharf Zusehende erkennt die Nähte des Mosaiks. Und das trocken dargestellte Heroentum, jener Versuch einer Verschmelzung von Antike und Christus, verhallt wirkungslos am Beschauer. Die Forderung Klingers, die Raumkunst solle nicht wie das Bild die Form, solle ein Weltgefühl ausdrücken, die Beziehungen des Individuums zum All, es trifft in diesem umfangreichen Werke nicht zu. Hier sehen wir nicht die Empfindungen des Individuums zum Kosmos verkörpert, vielmehr wie ein Philologe die Weltsymbole dieser betrachtend gruppiert.

Den stärksten Eindruck in seelischer Beziehung gewinnt man noch von Klingers 1890 entstandener „Pietà", da auf engem Raum zwei Menschen ihrem

Schmerz nachgehen. Vielleicht, weil die Empfindungssphäre sich hier leichter auf ihren Kern konzentriren ließe, war eine Wirkung unvermeidlich. —

So kommt denn gerade dem Maler Klinger sein traditionelles Empfinden schlimmer in die Quere, denn dem Radierer. Und könnte die versagende Wirkung seiner Raumbilder vielleicht ein Fingerzeig dafür sein, daß solche — nachdem ihr vornehmlichster Inhalt früher Jahrhunderte, die christliche Idee, aus dem Darstellungsbereich so gut wie ausgeschieden ist — individuellerer Zutaten bedürfen, derart, wie eben die Kunst Böcklin's und Thoma's sie aufweist.

Eine solche Schlußsumme zu ziehen aber ist der einmal als Zeichner kritisch-sezierende, zum andern unmalerisch und formtraditionell Empfindende nicht fähig.

VI.

Indem Klinger in seiner Broschüre auf den Zerfall einer Gesamtkunst hinweist, wie er mit dem Ausgang der Renaissance eintritt, zeigt er, wie sich die Skulptur, vorher ein Teil des Ganzen, zur Sondergruppe isolierte. Auf diesem Gang ist die Skulptur nicht nur geblieben, was sie ja mit den übrigen Künsten gemein hat, sie ist, mit ganz geringer Ausnahme, entgegen diesen in den Banden der alten Ideen und Formen geblieben, selbst im letzten Jahrhundert, als die Malerei sich mit verwegener Kühnheit auf den verschiedensten Gebieten neu und eigen versuchte. Die Skulptur verfiel, gleich der Malerei, mit dem Empire von neuem der Antike, und hat sich bis heute diesem Formalismus kaum zu entringen vermocht.

Vielleicht weil jener Geist des Einzelnen, der vor drei Jahrhunderten die Einheit der Künste sprengte und sich bis heute auf dem Gebiete Malerei mit ge-

ringer Ausnahme erhalten hat, für sie ungeeignet ist. Der Geist, der seit jener Zeit die selbständig fortschreitende Malerei beherrscht, ist der Geist Rembrandts und man hat gesagt, es ließe sich auch ein Rembrandt der Plastik denken, ein solcher müsse ein Germane sein und würde einem betrunkenen Wilden gleichen.

Daß Klinger dieser Rembrandt der Plastik nicht ist, leuchtet jedem ein. Seltsamerweise aber sind die revolutionierenden Geister auf diesem Gebiet Romanen, die ja, wenn auch in rein formaler Weise, wie ich schon zu Eingang sagte, die Führung auch auf dem Gebiet der technischen Mal-Neuerungen übernahmen.

Doch ist nicht eine malerische Skulptur im grunde ein Unding? Ist nicht die ganze Sensibilität des modernen Einzellebens auszudrücken hier am wenigsten möglich? Denkt man sich die Skulptur nicht notwendig auch für die Zukunft in Verbindung mit einer neuen gewaltigen Architektur? Die Architektur aber ist die Sprache der Völker, nicht die des Einzelnen und für die Skulptur scheinen noch heute die eingangs erwähnten Gesetze Lessings unverrückbar.

Wenn hier nun dennoch die Neubelebung ebenso notwendig ist, wie sie es in der Malerei war, so kann mehr nur die technische, die ideelle Seite nur in gewissem Sinne in Frage kommen. Es wäre ihr somit jener lange Entwicklungsgang, den die Schwesterkünste zurücklegten, bis heute erspart geblieben und erntete sie nun mühelos die in langer Arbeit gesammelte Erfahrung in dem Augenblicke, da die Malerei auch wieder im Begriff steht, sich zur Einheit mit den übrigen zu schließen, als Ausdruck großer Daseinsfragen. Und da stände uns denn der Vlaame Meunier schon näher wie der Romane Rodin, dessen Werken bei aller Feinheit ein Zug des allzu Artifiziellen, Artistischen, Spielerischen anhaftet. Wenn auch durchaus nicht immer.

Jedenfalls kommt in diesen beiden Geistern das nach Gestaltung ringende moderne Empfinden zum Ausdruck. Klinger aber steht diesen Künstlern als

Plastiker ferner, wie er auf den vorhin behandelten Gebieten zu den Produkten seiner Zeit steht. Hier macht sich sein rein intellektuelles Verarbeiten alter Kulturwerte noch mehr fühlbar wie in der Malerei und steht uns, bei aller Meisterschaft im einzelnen, sein Werk hier genau so fremd gegenüber. Hier gelingt es ihm nicht, die einfache spröde Materie zu beseelen. Hier arbeitet er mit einem Aufwand äußerer Mittel, mit dem er eine klug und scharf umrissene Idee restlos aber kalt zum Ausdruck bringt. Es gilt dies von seiner „Salome" wie von seinem „Beethoven". Zeigt sich am deutlichsten in seinen Portraits. So ist bei der Büste der Elsa Assenieff das Interesse mehr denn auf den Reiz der technischen Behandlung auf das herrliche Weib gerichtet, das mit der Neugier kindlicher Verruchtheit ausblickt, lauernd auf die eigenen dunklen Triebe. Dabei bedarf er Typen wie ‚Beethoven', ‚Liszt', ‚Nietzsche'. Den im Volk Geborenen als Träger einer Empfindung zur Größe zu steigern, wie Meunier es vermag, würde ihm nie gelingen. Und so sind seine Plastiken denn auch im Grunde Kleinplastiken, Atelierplastiken. Ihnen fehlt die große Silhouette, deren freilich die Innenplastik weniger bedarf. Daher wirken sie in der Reproduktion klein, diese Lebensgroßen, während die Reproduktion eines kleinen Böcklin oder Meunier monumental nicht wirkt. Im Freien würde der Beethoven ein Barock-Ornament scheinen. Wie wenig fähig Klinger ist, eine Plastik für das Freie zu schaffen, hat er durch seinen seltsamen Entwurf zum Brahms-Denkmal bewiesen. Ein Künstler, der an dieser Aufgabe scheitert, beweist, daß er nicht eigentlich ein Plastiker ist. Daß er bei dem heutigen Mangel an guten Plastikern, kraft seiner Persönlichkeit, dennoch neben den Ersten genannt werden muß, ist selbstverständlich. Charakteristisch für seine Schaffensart war gleich seine ‚Salome'. Hier ist rein gedanklich der Begriff des Lasters meisterhaft umschrieben, doch man vermißt die Wärme, aus der in einem Wurf die großen Kunstwerke werden. Dabei kommt über die

ganze Arbeit schließlich ein Abgeschliffenes, beinahe Zierliches. Die Masken am Sockel machen hiervon in etwa eine Ausnahme. In der „Badenden" und der „Amphitrite" vermissen wir die Fähigkeit, das Material aus modernem Empfinden zu beseelen, am deutlichsten, während der „Beethoven" der Höhepunkt der gedanklich-konstruktiven Arbeitsmethode ist. Hier kommt man zu einem ungetrübten Genuß nur, so man seine ganze Aufmerksamkeit unentwegt auf den beseelten Kopf konzentriert. — Dann schwindet die Aufdringlichkeit des pomphaften Beiwerkes und man ahnt die Größe des Dargestellten, der hier mit den lauten Kultur-Emblemen aller Zeiten glorifiziert wurde.

Man hat bei diesem Werke, wie mir scheint mit Recht, auf eine unorganische Verwendung des Materials gewiesen, die für das Ganze charakteristisch ist: die Alten pflegten wohl Bronze auf Marmor zu setzen, nicht Marmor auf Bronze. Und so sitzt denn auch hier die Figur auf einem Steinsockel, während der bronzene Sessel eine gegengeklebte Maske ist. Derartige unorganische Konstruktionen sind zur Zeit in der Architektur nur noch von den unselbständigsten Epigonen üblich. Ein Klinger sollte nicht zu solchen Mitteln greifen. Und noch Eins: gerade in der Skulptur, da Klinger in geistiger Beziehung so wenig realistisch ist, ich meine was die Wahl des Vorwurfs und die Konzeption betrifft, ist er es oft im technischen Sinne, doch hier in einer unangenehmen kleinlichen Weise: so giebt er der Meergöttin Amphitrite einen direkt häßlichen Akt, an dem jeder Fettwulst der Korsettfalte sichtbar ist, und deren Becken und Beine unschön sind, statt schöpferisch aus den Muskulatur-Gesetzen einen bezaubernden Körper zu bilden. An allen seinen Bildwerken ist die Idee gut, die Behandlung des Materials aber nicht einem raschen Wurf gelungen, der von der Gefühlswärme der Eingebung getragen wurde: da arbeitet die Ruhe des Wohlstandes im Verein mit kühler Berechnung

und Kostbarkeit des Materials so lange, bis eine im gewissen Sinne kalte Vollendung erreicht ist.

Gedanklich und technisch am stärksten und einheitlichsten wirkt für unser Empfinden unter seinen letzten skulpturalen Leistungen die Nietzsche-Büste. —

Unter Wiener Frauen gehöre sein Beethoven, sagte ich vorhin, als ich von des Künstlers Sympathie für Wien sprach. Unter Wiener Frauen gehören seine sämtlichen Skulpturen, sage ich nun. Sie kennzeichnet, entgegen der sonstigen Herbe des Künstlers, ein weicher, pikant-prickelnder Zug. Ihn empfindet man vor allen in seiner Amphitrite. In dieser Plastik mischt sich das Klassizistisch-Epigonenhafte mit einem — nicht modernen — vielmehr „mondänen" Zug. Der sonst so herbe Künstler wirkt hier echt wienerisch. —

Ich sagte, als der Künstler mit dreißig Jahren nach Rom ging, sei er wohl mit dem heißen individuellen Leben fertig gewesen und habe nunmehr, rein gedanklich, nach Vollendung des Formalen gestrebt. Das zeigt uns sein Beethoven doppelt, an dem er fünfzehn Jahre arbeitete in einer Zeit, in der sonst Künstler noch aus ihren Ideen zu wachsen pflegen. So könnte denn die Entwicklung Klingers wohl als abgeschlossen gelten.

VII.

Wir sahen die Werke des Radierers, des Malers, des Bildhauers. Erlagen der Kraft und Pracht des vielgestalteten Reichtums jene Blätter doch nicht, ohne eine Dissonanz zu spüren, die in der komplizierten Zusammensetzung dieser Individualität gegründet ist. Wir konnten uns vor den Malereien am wenigsten erwärmen und erkannten den Grund dafür. Wir standen vor den Werken des Bildhauers, geblendet

wiederum von der gedanklichen Kraft dieses selbständigsten aller Form-Epigonen.

Und so resumieren wir noch einmal, ohne uns an Einzelheiten zu halten. Es giebt heute Viele, — seien es die Subjektivisten, die nur von der „reinen Form" schwärmen, oder die Naturalisten, die nichts wollen denn eine vergeistigte solide Mal-Technik — die gegen einen seelischen Gehalt, überhaupt gegen einen Inhalt eifern.

Ich bin in einem weiteren Maße für einen solchen eingetreten. Bei Klinger aber gerate ich selbst in Verlegenheit. Hier befriedigt der Gehalt mich häufig nicht. Und das kommt, er ist zu gedanklicher Natur, sproßt nicht im Gefühl, ist deshalb seiner Zeit häufig antagonistisch und technisch daher manchmal unvollkommen, einen so hohen Flug er auch immer nehmen mag. Es ist die Folge jener gedanklich-formalen Traditionsanlage dieses Gehirns, dessen weitere Folge ist, daß der Künstler, entgegen den Größten der Neuzeit, nicht in der Landschaft wurzelt. Wie hierin gerade das Wesen der Kunst unserer Zeit und vor allem die hohe Bedeutung Böcklins ruht als Abschluß aller Kunstbestrebungen der letzten drei Jahrhunderte, das darzutun habe ich in meinem Böcklin-Essay versucht.*)

Kommt bei Klinger die Landschaft vor, so trägt sie einen epischen Zug, er benutzt sie rhetorisch, verwandt jenem kalten, uns fremden, nicht allzu menschlichen Heroentum seiner Gestalten. Er gehört zu denen, die die Beständigkeit des innern Seins mit seinen einmal in irgend einer glänzenden Epoche dokumentierten Kulturformeln verwechseln, statt diese Formel immer von neuem zu geben. Das Wesen der Kunst, ihre Gesetze sind ewig, gleich dem Sein und dem Sinn des Menschen. Nur ist ihm, um den Fluß der Dinge zu ermöglichen, die Welt der Erscheinung, das Wesen steter Wandlung immanent. Das ewig Alte fügt sich in

*) Moderne Essays: Heft 7.

ewig neuer Form, unter scheinbar immer neu sich gebenden Empfindungen der Völker. An der Kultur Baum setzt sich so Ring um Ring und die produktiven Geister sind es, die ihn bilden.

Daneben gibt es solche — vor allem in Zeiten kulturlosen Stillstandes eines Volkes treten sie auf — in denen die rein innere Continuität nicht stark genug schwingt, der Ueberlieferungsschatz einer äußeren, alten Kultur aber so gegenwärtig ist, daß sie nur aus seinem Wesen zu schaffen vermögen: unter sie zählt Klinger. Wenn auch von diesen allen bisher auf die persönlichste Art. Und so könnte man ihn, ließe sich überhaupt von einem Abschluß reden, das letzte Glied jener selbstständig klassizistischen Bewegung nennen, die bis ins neunzehnte Jahrhundert reichte. Doch ist solche Klassifizierung um so schwieriger, da ja, ich sagte es auch schon, sein Wesen von jener realistischen Ader gekreuzt wird, die die selbständige Kunst der letzten drei Jahrhunderte speiste. Aber diese beiden Strömungen laufen parallel in ihm, mischen sich nicht, aus welcher Lösung Böcklin entstand. Dennoch ist in Böcklin etwas, das mit der Kunst der Zukunft nichts gemein hat: sie ist zu exklusiv-lyrisch. Ich sagte es schon einmal: der Maler der Zukunft müsse ein malender Meunier sein, d. i. ein moderner Rethel und in noch weiterer Ferne ein Zukunfts-Cornelius. Also würde in seiner Kunst ein Heroentum walten, doch anderer Art denn das des Klinger. Ein menschlicheres, dem Volke entstiegenes. —

Klinger beschränkt sich nie auf das Einfachste, ist pathetisch im Sinn von Preller und Koch. Weder sah er die Natur intim wie Manet, noch synthetisch-vereinfacht im Großen wie Böcklin. Er besitzt ein scharfes Auge für die Wirklichkeit, daneben aber eine Phantasie, die des Kothurn nicht entraten kann. Das ist eine Dissonanz. Und so kommt es, daß er weder Werke zeitigt, wie Menzels unerbittliches Auge und unfehlbare Hand, noch solche, in denen Böcklins stets mit dem Intellekt polarisierendes Gefühl waltet, das in diesem

Maße und größer nur Goethe eignete. Klingers Phantasie fehlt der Wurzeltrieb der Erde. So ist es ihm unmöglich, naiv vor die Natur zu treten und das Einfachste intensiv widerzuspiegeln. Wo er es versucht, bleibt die Wirkung aus. Sein Gehirn kann nicht vergessen. Und so müssen wir, trotz der außerordentlichen Fähigkeit dieses Künstlers, sagen: er hat die Kunst um nichts bereichert im genetischen Sinne. Während diese Behauptung — einige Naturalisten versuchten es — Böcklin gegenüber eine Blasphemie ist. Dieser ist ein Markstein zwischen den Jahrhunderten, Klingers Werk eine Fülle prachtvoller Einzelheiten, keine aus der Zeit geborene Einheit.

Zur Klinger-Litteratur.

Max Klinger, Malerei und Zeichnung 1891.
Brandes, Moderne Geister 1882.
Bode, Berliner Malerradierer (Klinger, Geyger, Stauffer-Bern.) Wien 1891.
Avenarius, Max Klingers Griffelkunst 1895.
Julius Vogel, Max Klinger 1897.
do. Max Klingers Leipziger Skulpturen 1902.
Max Schmid, Klinger (Knackfuß-Monographien Nr. XLI) 1899.
F. H. Meißner, Klinger (Das Künstlerbuch II) 1899.
Haendke, Max Klinger als Künstler 1899.
Georg Treu, Max Klinger als Bildhauer 1900.
Servaes, Max Klinger. (In Muthers „Die Kunst", auch in „Präludien") Berlin 1902.
Brieger-Wasservogel, Klinger 1902.

Kühn, Christus im Olymp 1897.
Höhne, Zu Klingers Christus im Olymp, 1900.
Paul Schumann, Christus im Olymp, 1899.
Gattermann, Der Olympier Kritik des Klinger'schen Bildes Christus im Olymp, 1892.
Schuchhard, Klingers Kreuzigung 1899.
Schumann, Klingers Beethoven 1902.
Elsa Asenijeff, Klingers Beethoven 1902.
Mantuani, Klingers Beethoven und Max Klingers Beethovenstatue 1902.
Lichtwark, Klingers Beethoven (Jahrbuch der Bildenden Kunst 1903.)

Siehe ferner die Aufsätze über Klinger in „Zeitschrift für bildende Kunst“ N. F. V. (Singer, Klingers Gemälde), VI (Lehrs, Klingers Brahmsphantasie) und XIII. (Mongré, Beethoven). Die Klinger-Hefte der „Kunst für Alle“ (X., 5/6 u. 1. II 1902), Gazette des beaux arts 1894 (Michel, Klinger.) Historisch interessant ist „Gegenwart“ 1878.

Muther, Geschichte der Malerei 1894. III. Bd.
Gurlitt, Die Kunst des 19. Jahrhunderts, 1902.
Thode, Die deutsche bildende Kunst. (Meyers Volksbücher.)
Rosenhagen, Würdigungen 1902.

Stauffer-Bern, Briefe etc. 1892; Richard Dehmel „Gedichte.“

Hans Landsberg.

Folgende Hefte sind bereits erschienen:

Heft 1.	**Friedrich Nietzsche** von Dr. Paul Ernst.
Heft 2.	**Josef Kainz** von Ferdinand Gregori.
Heft 3.	**Hans Thoma** von Dr. Franz Servaes.
Heft 4.	**Richard Strauß** von Dr. Erich Urban.
Heft 5/6.	**Hermann Sudermann** von Dr. Hans Landsberg.
Heft 7.	**Arnold Böcklin** von Rudolf Klein.
Heft 8/9.	**Gabriele d'Annunzio** von Lady Dr. Blennerhaffett.
Heft 10.	**Wilhelm Raabe** von Wilhelm Jensen.
Heft 11/12.	**Björnstjerne Björnson** von Georg Brandes.
Heft 13.	**Christian Dietrich Grabbe** v. Dr. Hans Landsberg.
Heft 14.	**Multatuli** von S. Lublinski.
Heft 15.	**Leo N. Tolstoi** von Prof. Dr. Thomas Achelis.
Heft 16.	**Walt Whitman** von Edmund Gosse.
Heft 17.	**Wilhelm Busch** von Georg Hermann.
Heft 18.	**Bernhard Baumeister** von Ferdinand Gregori.
Heft 19.	**Arno Holz und die jüngstdeutsche Bewegung** von Dr. Karl Hans Strobl.
Heft 20.	**Die russische Litteratur der Gegenwart** von A. L. Wolynski.
Heft 21.	**Detlev von Liliencron** von Gustav Kühl.
Heft 22.	**Ludwig von Hofmann** von Karl Scheffler.
Heft 23/24.	**Richard Dehmel** von Julius Bab.
Heft 25.	**P. de Lagarde** von E. Platzhoff-Lejeune.
Heft 26.	**Stendhal** von Wilhelm Weigand.
~~Heft 27.~~	**Max Klinger** von Rudolf Klein.

Als weitere Hefte erscheinen in rascher Folge:

Oskar Wilde	Felix Paul Greve.
Hebbel	Dr. Theodor Poppe.
Strindberg	Leo Berg.
Ibsen	Dr. Hans Landsberg.
Vergessene Musiker	Wilhelm Klatte.
Hugo von Hofmannsthal . .	Dr. Felix Poppenberg.
Moderne Franzosen	Paul Wiegler.
Manet	E. Zola und A. Proust.
Reuter	Dr. Karl Anton Pieper.
Maeterlinck	Dr. Wilhelm von Scholz.
Rodin	Dr. E. W. Braun.
Bruckner	Dr. R. Louis.

Unverlangt eingesandte Manuskripte werden nur dann zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt.

Johannes Belling Buchdruckerei, Berlin W. 35, Karlsbad 15.